

Ia Manijashvili
Université d'Etat Iv. Djavakhishvili de Tbilissi, Géorgie

Le silence comme moyen de communication

Les œuvres de Le Clézio nous proposent un long voyage dans «la forêt des paradoxes». En s'introduisant dans cette forêt, on découvre le paradoxe le plus surprenant: le rapport entre le mot et le silence. Depuis ses premières œuvres, l'auteur met en cause le langage comme système inefficace pour décrire la réalité: «A mon sens, écrire et communiquer, c'est d'être capable de faire croire n'importe quoi à n'importe qui [...]. Je me suis très peu soucié de réalisme, (j'ai de plus en plus l'impression que la réalité n'existe pas) (*Procès-verbal* 10). Ainsi Le Clézio affirme que les mots trahissent et nous font voir une fausse réalité. La fausseté du mot provoque la crise de la communication et l'auteur entreprend la recherche de nouvelles formes d'expression. Le schéma narratif que l'écrivain élabore dans ses œuvres nous révèle que le silence vaut mieux que les mots: «Le chemin du silence (...) j'essaie de marcher sur lui, de faire de lui ma route» (*Inconnu sur la terre* 11). Le silence le clézien n'est pas le simple acte de se taire mais un état de recherche plein de significations. Il implique l'absence des mots ou la substitution des mots par des onomatopées ou par des icônes. Dans ce contexte, on comprend le choix de l'auteur pour des personnages qui ne parlent pas ou très peu, ou encore sont sourds-muets.

Les personnages le cléziens agissent généralement peu. Ils sont contemplatifs, peu loquaces, certains sont sourds-muets comme Oya dans *Onitsha* et Hartani dans *Désert*, ou du moins c'est ainsi qu'ils apparaissent à leur entourage. Dans le recueil des nouvelles «*Mondo et autres histoires*», on rencontre des personnages qui s'expriment par des onomatopées: par des cris (le Ttte! Outta, outt! de Juba, le Mouiaaaa! ou le Ya-ha-ho! des bergères) ou par un chant, comme Juba (eeh-eeh-eyaah-oh!) et Petite Croix (la chanson-litanie de Bahti). Mondo échange quelques paroles avec ses amis, les marginaux;

Petite Croix discute avec la lumière, les nuages, les abeilles. Selon François Marotin, ce silence marque la crise du langage des mots. Le langage semble n'être pas «le plus adapté à l'échange des pensées» (140). Le silence qui en résulte est plus expressif que les mots. Il n'est pas une absence, mais «la présence illimitée de tous les rythmes, de tous les accords, de toutes les mélodies» (*Extase Matérielle* 283). C'est aussi une sorte d'état d'acquisition d'un savoir nouveau, indispensable pour pénétrer dans les choses et découvrir leur vrai sens caché, sans logique intellectuelle, le moment où la différence entre le sujet et l'objet s'efface, semblable à l'état de méditation spirituelle qui éveille l'esprit humain. La célèbre question de Mondo: «voulez-vous m'adopter?» peut être interprétée comme un appel à cette transformation spirituelle. Mais les destinataires de la question partent en courant, démontrant l'échec de l'acte de communication. Même certaines structures syntaxiques, dans ses romans, soulignent l'inutilité des mots. Quelques dialogues, par exemple, attestent de l'impossibilité de l'échange du sens entre deux personnes. Les phrases, parfois inachevées, n'apportent aucune information précise. La pensée semble errer, sans véritable volonté de se faire comprendre:

«Oui, il va pleuvoir»

«Tu ne lis plus?» (*Terra amata* 29)

La typographie, dans des phrases pareilles, renforce l'idée de l'impossibilité de la communication. Les guillemets, qui encadrent à chaque fois les répliques, donnent l'impression qu'elles se renferment sur elles-mêmes sans attendre de réponse:

«Et si on allait au cinéma?»

«Hein?»

«Oui, si on allait au ciné, ce soir?»

«Qu'est-ce qu'il y a?»

«Rien de bon, je crois». (*Terra amata* 9)

La crise de la communication s'exprime véritablement dans le fait d'écrire des messages sans destinataire. Ainsi, les lettres d'Adam à Michèle ou d'Alexis à Laure ne sont pas envoyées. Elles impliquent simultanément une aspiration à établir un rapport avec quelqu'un et la nécessité de devoir y renoncer. La communication est souhaitée mais considérée comme impossible. En constatant l'inutilité des mots,

Le Clézio entreprend la recherche d'autres moyens d'expression. L'incipit de son roman *L'Inconnu sur la terre* annonce implicitement cette démarche de l'auteur: «Je voudrais vous parler loin, longtemps, avec des mots, qui ne seraient pas seulement des mots, mais qui conduiraient jusqu'au ciel, jusqu'à l'espace» (*Inconnu sur la terre* 9). Sa recherche d'un nouveau langage prend la forme d'une lutte contre les mots, qu'il accuse de trahison et d'omission, parce qu'il est impossible de traduire la réalité si changeante, de saisir et de fixer le réel à l'aide de mots. Il apparaît comme impossible de parler de la vie ou de faire allusion à la mort. D'une part, il y a toutes les choses qu'on ne peut pas dire avec des mots, parce qu'elles sont «très belles et trop claires» (*Terra Ammata* 99). De l'autre, les mots ne suffisent pas pour nous faire comprendre ce qu'est la vraie guerre et l'apocalypse qui hante le monde d'aujourd'hui. Le Clézio affirme que les mots ne sont rien du tout: «Si le langage n'est fait que de mots, il n'est rien du tout. Quelques bruits avec la bouche, quelques gestes, quelques silences: ce n'est pas une musique» (*Inconnu sur la terre* 87). La dénonciation des mots va dans certains cas jusqu'à la malédiction: «Maudite, maudite soit la langue des hommes ! Si elle n'avait pas existé, si elle n'avait pas trompé depuis des siècles, quel bonheur aurait été la vie!» (*Déluge* 64). Ainsi, on en arrive au constat que tous les malheurs de la vie viennent des mots. Ils nous trompent en créant une image fausse des choses, des personnes et de la vie en général, finissent par la destruction de la communication. Les mots se transforment en source de crise identitaire chez les individus. Perdus dans la multiplicité des fausses images, les personnages de Le Clézio s'aventurent dans la quête de leur vraie identité. Il arrive très souvent qu'au cours de sa vie, chacun des ces personnages «expérimente diverses versions de soi-même et ressemble à un palimpseste continuellement recouvert de nouvelles strates» (*Poulet* 1). Leur tentative de se connaître et se comprendre soi-même finit par un échec. Ainsi, la recherche d'un nouveau langage suppose également la recherche de l'identité perdue.

A la fausseté du langage, Le Clézio oppose la manière dont les Amérindiens lisent des messages sans mots, sur le corps des hommes, dans le paysage et grâce à la musique. Dans son essai *Haiï*, il déclare que «le [...] langage est une expression d'un univers, modifié par la bouche des hommes, un langage interprété en quelque sorte, dont l'original restera toujours sans traduction» (15). C'est n'est pas

la seule thèse que Le Clézio a empruntée aux Amérindiens. Leur culture a beaucoup marqué sa pensée. Ayant vécu trois ans avec la tribu des Amberas au Panama, l'écrivain en tire des leçons de conduite. L'une des ces leçons est l'apprentissage d'une conception différente du monde. L'auteur dévalorise le monde occidental, dont la société est dominée par l'égocentrisme, et fait l'éloge de celle des Amérindiens. Dans la société primitive des Amérindiens le *Je* ne s'oppose pas à l'*Autre*. Ce peuple divise au contraire le monde en facteur humain et extrahumain au lieu du «moi» et du «non-moi» de la société occidentale. De cette façon, tous les deux, «moi» et «non-moi», perdent leur valeur et restent au même niveau, au niveau humain, ce qui exclut l'égocentrisme. Il en résulte l'idée que l'homme est lié avec les choses, qu'il est une partie composante de la chose et que c'est justement cette unité qu'il faut rechercher. Une célèbre déclaration de la part de l'auteur, émise après avoir vécu des années chez les Amberas, exprime cette même volonté d'unification avec les autres, cet abandon de soi pour aller vers les autres, ainsi que cette façon de se connaître soi-même: «Je ne sais pas trop comment cela est possible, mais c'est ainsi: je suis Indien. Je ne savais pas avant d'avoir rencontrer les Indiens, au Mexique, au Panama. Maintenant, je le sais» (5). Ce que Le Clézio nous expose par cette affirmation est un regard réflexif sur la culture amérindienne qui l'amène à reconnaître en l'autre des valeurs et des tendances qu'il renferme en lui: «On se trouve alors dans un double mouvement: se projeter en l'autre pour mieux revenir sur lui-même mais il faut partir de lui-même aussi pour mieux comprendre l'autre» (Ridon 56). Ainsi le personnage de Le Clézio s'entraîne dans un mouvement vers lui-même, aussi bien que hors de lui-même pour connaître et comprendre l'Autre. Bea, dans *Guerre*, est à la recherche de celui qui «s'ouvre comme une porte» (*Guerre* 84). Elle oscille entre le désir de s'élancer vers les autres et celui de rentrer en elle-même. Elle écrit d'abord: «La malédiction c'est que je suis un quand je voudrais être mille» (*Guerre* 224). Mais elle reconnaît en même temps: «Peut-être que quoi qu'on fasse, on cherche toujours ça, à être soi, faire mal aux autres, à dominer le monde» (*Guerre* 161). Autrement dit, il est horrible de dire «je», mais il n'est pas possible de faire autrement. Ainsi les mots deviennent les carcans du moi. Pour aller vers les autres, il faut briser ces carcans et devenir un moi vide qui s'ouvre aux possibilités infinies du réel, qui

se perd dans l'extase matérielle comme le personnage de *l'Inconnu sur la terre*: «Je voudrais retrouver le pays où personne ne parle (...) où tout est silencieux» (7). C'est n'est que le désir de «la pénétration dans l'espace de silence de l'Autre dont la parole libre est celle de l'air, de la lumière... une parole qui ne se parle pas, mais qui accorde, qui unit» (Michel 85). Ainsi le silence est le fait de se connaître soi-même: «Et la parole venue de l'espace qui va vers l'espace, me traverse. Elle me donne mon vrai nom, ma vraie pensée, mon unique langage» (*Inconnu sur la terre* 138). Certains termes topographiques correspondent à la recherche du silence créateur, cette recherche qui est le point de départ du discours de silence dans les œuvres de Le Clézio. «Le pays plat» ou «le terrain vague» et «le désert» sont des images qui reviennent très souvent dans les récits le cléziens. «Le pays plat» ou «le terrain vague» est le lieu rêvé de l'écrivain, le «pays de l'ailleurs»: «Je ne cherche pas un paradis, mais une terre plate» (149). Pourquoi chercher «la terre plate»? Dans une interview de France Culture, Le Clézio s'explique:

Je me dis souvent que ce doit être épouvantable de naître aujourd'hui, d'arriver dans un monde où tout est déjà attribué, ou vous n'avez pas la possibilité, je ne dis même pas de posséder quelque chose, mais simplement de passer – parce qu'«un terrain vague», c'est la possibilité de passer; si vous y construisez une maison, on ne peut plus passer. (*Ailleurs* 58)

Cette terre plate est une expression du lieu premier qui n'est pas encore touché par la main de l'Homme, elle n'appartient à personne. Cet espace, plein de liberté et de silence, se présente comme une page blanche que l'auteur va posséder par l'écriture: «J'écrirais sur les rochers, j'écrirais sur la terre» (*Inconnu sur la terre* 309). C'est un lieu de création prêt à faire surgir les mots, les motifs, les images pour le nouveau langage, qui pourrait nous amener vers «l'espace, vers le ciel, vers la mer». Ce «pays plat», avec l'immense plage de silence, est le lieu où «tout est possible». Ces «terres plates» traduisent une aspiration vers l'immensité, elles décrivent des concentrations des silences essentiels et iconisent l'attente. Il est frappant de constater que, sur l'esplanade ou le terrain vague de Le Clézio, il se trouve presque toujours «quelqu'un», l'enfant-personnage, comme Naja par exemple, contemplateur, quêteur, posé là comme la signature de l'attente et du silence. Le deuxième élément qui continue la chaîne

métaphorique du silence, c'est le désert. Le désert est important non comme lieu géographique mais comme image du lieu de silence: «je veux rêver à ces autres mondes immenses, silencieux, pleins de violence et de beauté» (37). Dans cet espace, qui fait l'allusion à «l'autre côté» tant désiré par l'écrivain, s'ouvre la porte d'une réalité totale qui laisse entrevoir l'extase matérielle. «Au fond du ciel bleu, il y a tellement de silence, tellement de désert, de vide, que c'est comme si les paroles n'avaient jamais existé» (*Trois villes saintes* 10). Rêvant de ce «désert», l'écrivain le réalise, le fixe dans des mots et des images. Il rend ainsi présent un infini de silences, saisis en termes de «désert». Le fond du ciel, la lumière, le silence et le désert s'associent en une vision unique récurrente dans le discours descriptif, celle de l'origine. Les forces imaginatives se tendent vers le Silence de l'origine, vers ses représentations possibles, comme si tout allait recommencer. L'une de ses représentations est l'ordre vide du désert: «C'était ici, l'ordre vide du désert où tout était possible» (*Désert* 22). Cet ordre vide du désert, représenté à travers la nudité d'un pays, d'une roche ou d'un visage contemplés, n'est pas le néant, mais la disponibilité absolue et féconde de la matière. La nudité traduite par les rochers, les pierres, les simples galets arrondis, ce sont des silences matérialisés et puissants. Non seulement le pays nu rêvé ou la roche aride représentent l'image du désert, mais certains visages sont de véritables miroirs du désert, comme par exemple le visage d'un vieux guerrier nomade qui «règne tout le temps sans bouger, sans parler» (*Trois villes saintes* 46). L'écriture de l'ordre vide d'un désert où tout est possible se trouve liée à la tentation d'appréhender le silence de l'origine. Il en résulte un retour en arrière, un éloignement vers la source. Jacqueline Michel le nomme une «marche à contre-courant». Cette marche sans fin structure l'aventure du nomadisme présente presque dans tous les romans de Le Clézio. La véritable dimension de la marche à contre-courant le clézienne se trouve dans l'alternance des deux cheminements qui structurent le récit «Désert»: celui des hommes bleus dans le désert et celui de Lalla dans la Cité marocaine puis à Marseille. Bien qu'historiquement séparées par une cinquantaine d'années, ces deux marches à contre-courant se reflètent l'une dans l'autre, se font écho, et semblent ainsi abolir le temps linéaire pour fusionner en une unique marche, au point où le commencement et la fin sont indifférenciés.

Ainsi, le silence de *Le Clézio* est un phénomène complexe. L'écrivain préfère parler de ce silence pour démontrer la crise du système langagier et son inefficacité à décrire la réalité. «Il n'est pas une absence de paroles, ni un arrêt de l'esprit. Le silence est une accession à un domaine extérieur au langage [...]» (*Libre des fuites* 141) qu'il reste à découvrir et à définir.

Bibliographie

- Borgomano, Madeleine, *Désert de J. M. G. Le Clézio*, Parcours de Lecture, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992.
- Boulot, Miriam-Stendal, «Le roman comme poème?», *Revue littéraire mensuelle Europe*, n° 957-958, France, janvier-février, 2009, p. 82-89.
- Cavallero, Claude, «Les marges et l'origine», *Europe*, n° 957-958, France, janvier-février, 2009, p. 29-38.
- Cavallero, Claude, «L'étoile J.-M. G. Le Clézio», *Revue littéraire mensuelle Europe*, n° 957-958, France, janvier-février, 2009, p. 3-4.
- Cortanze, Gérard, J.-M. G. *Le Clézio*, Paris, éd. Gallimard/cultures France, 2009.
- Domange, Simon, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, éd. Imago, 1993.
- Dictionnaire de la littérature française du XX^e siècle*, Encyclopedia Universalis, Paris, Albin Michel, 2000.
- Holzberg, Ruth, *L'œil du serpent – dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Québec, Canada, éd. Naaman, 1981.
- Labbé, Michelle, *L'écart romanesque*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000.
- Le Clézio*, Jean-Marie Gustave, «Ailleurs», (Entretiens sur France-Culture avec J.-L. Ezine en novembre 1998), Arlea, 1997.
- Michel, Jacqueline, *Une mise en récit du silence, Le Clézio*, Bosco, Gracq, Paris, éd. José Corti, 1986.
- Marotin, François, *Mondo et autres histoires*, Paris, Foliothèque, coll. Folio, éd. Gallimard, 1995.
- Onimus, Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF. Coll. «écrivains», 1994.
- Poulet, Elisabeth, «La faille identitaire chez les personnages de *Le Clézio*», www.larevuedesressources.org [en ligne] <http://www.larevuedesressources.org/la-faille-identitaire-chez-les-personnages-de-le-clezio,801.html> (29 mai, 2013).
- Ridon, Jean-Xavier, *Henri Michaux, J.-M.G. Le Clézio, L'exil des mots*, Paris, éd. Kimé, 1995.

Suzuki, Masao, «DE LA CLAUSTROMANIE AU NOMADISME: L'origine du goût de l'ailleurs chez Le Clezio», *Revue littéraire mensuelle Europe*, n° 957-958, France, janvier-février, 2009, p. 69-81.

Œuvres de J.-M.G. Le Clézio:

Le procès – verbal, Paris, Ed. Gallimard, coll. Folio, 1963.

Le Déluge, Paris, Gallimard, 1966.

L'Extase matérielle, Paris, Gallimard, Idées, 1967.

Terra amata, Paris, Gallimard, 1967.

Le livre des fuites, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1969.

La guerre, Paris, Gallimard, Le Chemin, 1973.

Hai, Genève, Ed. Albert Skira, 1971.

Les Géants, Paris, Gallimard, Le Chemin, 1973

Voyage de l'autre côté, Paris, Gallimard, Le Chemin, 1975.

Mondo et autres histoires, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978

L'inconnu sur la terre, Paris, Gallimard, Le Chemin, 1978.

Désert, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980.

Trois Villes saintes, Paris, Gallimard, 1980.

Le chercheur d'or, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.

Le Rêve mexicain, Paris, Gallimard, Essai, 1988.

Onitsha, Paris, Gallimard, 1991.

Etoile errante, Paris, Gallimard, 1992.

La quarantaine, Paris, Gallimard, 1995.

Poisson d'or, Paris, Gallimard, 1997.